

Administrar y Curar una Programación en Danza Contemporánea

Laura Navallo^a

Este ensayo se propone indagar las prácticas de curaduría, dirección general y artística de un festival en danza contemporánea. Las mismas van desde la división de funciones al interior de una productora cultural o entre los realizadores del evento; la concepción y gestión de un tema curatorial que se organiza en una programación; la planificación y puesta en marcha de políticas para la danza y para el público. Las actividades que constituyen la curaduría y la dirección producen efectos de verdad sobre lo que sea danza contemporánea y prácticas de gobiernos dirigidas a los públicos y los bailarines, pues se realizan acciones concretas que terminan conduciendo los comportamientos de los individuos e instalando determinados valores. Se analizarán estas cuestiones mediante una etnografía de una edición de la Bienal Internacional de Dança do Ceará (2011).

Curaduría; Administración; Gestión; Práctica de Gobierno; Políticas Culturales.

En las páginas siguientes presentaremos algunas dimensiones que componen la gestión cultural de un festival en danza contemporánea: las prácticas de curaduría, programación, dirección general y artística porque, a través de ellas, se concibe el guión de la performance llamada festival que consiste en: exhibiciones de obras, discusiones teóricas,

a Becaria posdoctoral por ICSOH-Conicet- Universidad Nacional de Salta. Av. Bolivia 150, Salta, Argentina. E-mail: lauranavallo@yahoo.com.ar.

talleres, fiestas, encuentros al aire libre. Cada segmento del festival, cada escena de esta performance social se encadena entre sí mediante un tema curatorial lo que permite una secuenciación en la programación¹.

El hilo conductor del festival pretende dar consistencia a la programación general, finalidad ésta no siempre alcanzada. La clara delimitación de la división del trabajo al interior del equipo de producción puntúa una serie de acciones que implican escoger y gestionar los espacios más adecuados para que las actividades se lleven a cabo; seleccionar las obras, los artistas, los conferencistas, los músicos para las fiestas; ver qué otros eventos se desarrollarán en la misma fecha para compartir fragmentos de la programación. Estas tareas forman parte de las funciones de la dirección general/artística, curaduría y programación y mayormente son las mismas personas las encargadas de hacerlas, aunque resulte necesario diferenciarlas en los créditos.

La curaduría y la programación pueden ser entendidas como las dimensiones más creativas del proceso de realización del festival. Por lo mismo, susceptibles de ser concebidas como la ‘coreografía’ – para el caso de la danza – que los organizadores montan para todos los involucrados a través de la secuenciación de actividades. A su vez, programar implica hacer en sí el festival y desempeñar funciones profesionales específicas, tales como mediar (entre público, artistas, instituciones); administrar una burocracia al interior de la productora cultural; gestionar una política; instalar en los participantes valores en torno a la danza contemporánea. En este sentido, la realización del festival y la puesta en acción de una curaduría lleva a cabo una práctica de gobierno, en la medida en que conduce la vida de los individuos. Este artículo se detiene en una coreografía particular, la de la 8º Bienal Internacional de Dança do Ceará (2011), con el propósito de analizar lo que se hace mientras se lleva a cabo una propuesta curatorial para un público².

Dirección general, dirección artística, dirección ejecutiva

Las diferencias entre dirección general y artística son prácticamente inexistentes, ya que dependen generalmente de quien pudo

haber liderado un aspecto del evento cierto año. La dirección general implica estar a cargo de toda la organización del festival, cuidar las cuestiones administrativas, las obras, los artistas, los investigadores y la distribución de la programación. En algunas oportunidades, además, se destaca la figura de director ejecutivo, marcándose que tal persona se avocó principalmente a la búsqueda de financiamiento para la gestión del festival.

Se trata de tres actividades conectadas que precisan separarse por la magnitud del acontecimiento y para que cada sujeto desempeñe su labor en una red de relaciones interdependientes. En general, esas funciones fueron desarrolladas por los mismos sujetos, con sutiles variaciones cada año. Por ejemplo, la figura de director ejecutivo no siempre coincide con la del director general. Eso depende del cuadro administrativo de la asociación encargada de pleitear por los recursos. La asociación que lleva a cabo la Bienal Internacional de Dança de Ceará se denominaba *Industria da Dança* y el cargo de director ejecutivo fue desempeñado por una persona distinta del director general.

Cada una de esas actividades se encuentra diferenciada no sólo por su función sino por los valores puestos en juego. Sin la dirección general y la ejecutiva – es decir la gestión de los recursos – no hay evento; sin embargo, lo que se presenta como más importante es la dirección artística, puesto que allí está colocado el honor personal y el del festival. La dirección artística se encarga de ‘concebir’.

Para Ernesto Gadelha³ la tarea del director artístico radica en “determinar las propiedades artísticas, [...] [ser] responsable por la conceptualización y elaboración del proyecto; por los textos de presentación; por el primer contacto con los artistas, los colectivos, los investigadores y demás involucrados en el proyecto”.⁴ Esas actividades en la Bienal se compartieron con el director general, David Linhares.

Concebir lo que se trabajará un determinado año, gestionar los recursos financieros y humanos, considerar la viabilidad de que esas ideas sean consecuentes en relación a lo que se dispone materialmente, son las distinciones establecidas entre dirección: artística, ejecutiva y general.

Curaduría

Las discusiones en torno a ‘curaduría’ está centrada, en general, en las colecciones, los museos, las exposiciones etnográficas o de las artes visuales y sólo, en contados casos, se lleva la problematización a eventos culturales como bienales o festivales⁵. No es el objetivo agotar tales discusiones, sino articular algunas lecturas para comprender cómo esta práctica se realiza en los festivales de danza. De esta forma, podemos entender que la curaduría se realiza a través de tres actividades: función/profesión; mediación y práctica de gobierno.

Curar forma parte de un proceso constituido de etapas y tareas. Al respecto, Joedilia Vieira señala:

“[...] podemos conceituar a curadoria contemporânea como a **função de conceber, desenvolver, supervisionar e avaliar um processo ligado à arte** [...]”

1º Realização de um ‘diagnóstico da situação atual, definindo os pontos positivos e negativos’ e estabelecimento de um conceito;

2º Identificação de ‘quais públicos se pretende atingir, buscando saber suas necessidades e expectativas’;

3º Desenvolvimento de um ‘plano de trabalho, estabelecendo as metas, um cronograma, os recursos humanos e financeiros para as ações a curto, médio e longo prazos’;

4º Preparação da equipe, através de treinamentos e da distribuição de responsabilidades;

5º Avaliação do trabalho, buscando mensurar os resultados, analisar as estratégias utilizadas e reestruturar futuros trabalhos.” (Cabras & Rangel *apud* Vieira 2010:25 – destacados de la autora).

Esas tareas dan cuenta de cierta racionalización de la actividad curatorial, concebidas en una institución burocrática y, llevarla a cabo significa elaborar una política (*policy*)⁶. Las fases señaladas por Vieira se corresponden parcialmente a los modelos que generalmente se emplean para explicar su confección. Shore & Wright (2011) describen el ‘ciclo de la política’ discriminando: la existencia del problema; el problema reconocido por los hacedores de políticas; las respuestas alternativas al problema identificado; la decisión; la implementación de la política; la evaluación del impacto de la política; la posible corrección

de la política (Clay & Shaeffer *apud* Shore & Wright 2011:4). Otro modelo establece dos grandes fases: la decisión y la implementación⁷.

De esta manera, podemos afirmar que concebir una curaduría es elaborar una política en la medida en que, por un lado, se inscribe en una administración burocrática-legal en la que interviene un equipo de profesionales que sustentan la asociación civil y su propia reproducción social a través de la gestión racional de recursos, proveniente de la exención fiscal en la mayoría de los casos; y, por otro lado, porque a través de ella se ejerce una práctica de gobierno. Se sabe que en la práctica cada una de esas etapas nunca se realiza de manera tan calculada.

Otra forma de abordar la curaduría sería estudiarla como una profesión o función dentro de las instituciones o los eventos culturales. Las formulaciones de Heinich & Pollak (1996) se orientan en esta dirección y las inscriben en una sociología sobre profesiones, retomando en su definición tanto a Parsons como a Weber. Analizan las transformaciones que se dieron en el pasaje del *puesto* de curador en un museo a convertirse *autores* de exhibición, siendo ambas modalidades profesionales. Los autores caracterizan a los curadores de museos de acuerdo a las siguientes funciones: “proteger el legado, enriquecer el acervo, investigar y exhibir”, siendo la última instancia la de menor jerarquía. Sin embargo, en ésta tiene lugar la realización autoral de una muestra (Heinich & Pollak 1996:168). Según ellos, lo que permitió que se desarrollara esa nueva posición del curador fue el incremento de exhibiciones temporarias, la diversificación de disciplinas que realizan exposiciones (artística, científica, industrial y técnica), la proliferación de salones y ferias de artes. Por último, la especialización de las exhibiciones hechas por instituciones culturales.

La función que se configura para este profesional es la de desempeñar un rol administrativo vinculado a la concepción de un tema: se selecciona y se consulta a colaboradores especializados; se dirige un equipo de trabajo; se asume una posición formal pública; se organizan los catálogos, entre algunas de sus tareas (Heinich & Pollak 1996:169). Y la de convertirse en autor, significando por esto ‘dar nombre’ a una

curaduría en la medida en que sea reconocida por su producto y por su realizador.

En este punto Heinich & Pollak señalan que la curaduría se asemeja a la producción del cine. Es decir, existe un producto cultural temporario para la distribución masiva que se sostiene en un relativo “sistema informal de largos intercambios combinados de diplomacia, profesionalismo y amistad, concluido no en un contrato, sino en el trato con otros individuos y en una política de reconocimiento mutua donde la reputación preside el perfil y la preocupación” (1996:172). En esta comparación se establecieron dos modelos: el americano, basado en la división del trabajo y en la gestión de cuerpos profesionales, y el francés que concentraría sus funciones en hasta dos individuos, relativamente autónomos respecto de las entidades culturales (1996:176). En el festival se conjugan ambos modelos, ya que al interior de la productora cultural (también llamada de asociación civil) está presente la jerarquía de los cargos, la distribución de funciones, y por otro, hay una concentración de las decisiones localizadas en hasta tres personas.

Para Heinich & Pollak la posición de autor depende de otras condiciones: temática; estilística (propios de la exhibición); la recepción pública del trabajo, es decir la visibilidad (1996:174). La autonomización de la función implicaría la ‘exhibición del curador’. Según este postulado, que un curador se convierta en autor está sujeto a la formulación de una propuesta – un tema –, las maneras de su ejecución y las consecuencias que pueda tener la presentación. El acento se coloca en los modos de realización de un objetivo.

Como se mencionó, Vieira (2010) sostiene que la práctica curatorial se despliega en distintas actividades, pero lo que para ella define una ‘curaduría contemporánea’ es una función – distinta a la propuesta por Heinich & Pollak basada en la de ‘exhibición del curador’ o su posición de ‘autor’ –, y radica en la formulación de un concepto⁸. Sousa (2007) también sostiene lo mismo, además de destacar que en una curaduría se reflexiona sobre arte y se busca hacer de éste un pensamiento⁹.

Si bien Vieira presenta la actividad curatorial desde su dimensión burocrática, prefiere acentuar en el ‘concepto’ que esa burocracia elabora, y menos en las regulaciones que la producen. Heinich & Pollak muestran las transformaciones de ese profesional curador de museos y el surgimiento de una nueva función (tal vez más itinerante), sin perder de vista el conjunto de actividades que precisa desenvolver para llevar a cabo una propuesta, y más aún, para transformarse en un ‘autor’. Ya Sousa, próxima a las formulaciones de Vieira y de Heinich & Pollak, emplea un conjunto de metáforas que describen la práctica de un curador, ‘selecciona y edita’; ‘media y orquesta’ frente a una pluralidad de artistas contemporáneos; ‘crea’, por medio de las obras de arte y eso le permite convertirse en ‘autor’.

Von Bismarck (2009) también da atención a la práctica de curaduría sin preocuparse tanto por las personas que la realizan. Indica que el curador es un administrador específico en el campo del arte y tiene tareas propias de los cargos institucionales que ocupa, pudiendo ejercer el rol de ‘conservador’ de las colecciones de museos, encargarse de cuidar los objetos, los préstamos, los seguros, los traslados, la preparación de los lugares de exhibición, la divulgación pública. El curador ‘media’; publicita los materiales, los procedimientos artísticos y los curatoriales; hace ver y la exposición es el medio y la mediación. En este sentido, curar implica invertir en las luchas entre los agentes por la constitución de una curaduría.

Para los organizadores de los festivales la práctica de curaduría también les significó una función y una actividad de mediación, en la medida que se preocuparon por crear un mercado y un público, articular redes de festivales, promocionar artistas, hacerlos circular, en el sentido dado por von Bismarck. Mientras que, siguiendo los postulados sugeridos por G. Velho la mediación se produciría por “procesos de comunicación cultural” (2001:9), por la movilización de “redes sociales y flujo de informaciones” (2001:25); movilización que aquí significan recursos financieros, humanos y, como los actores llamaron a las informaciones, ‘inteligencias’. Siguiendo la investigación de Velho, se puede pensar que

los directores de festivales mediarían cuando sitúan para un determinado público obras y artistas que llevaron a cabo su trabajo en contextos completamente distintos al brasileño. Para aproximar universos socio-culturales y morales, los directores/curadores de los festivales precisaron generar condiciones de inteligibilidad, preparando al público para recibir propuestas artísticas que pudieran ser completamente ajenas¹⁰. De hecho, así concibieron los directores a la actividad curatorial.

La movilización de redes sociales y recursos financieros fueron asociados por los directores del festival a la dirección del mismo, mientras que prefirieron hacer de la curaduría la dimensión más creativa y reconocerse ellos en su efectucción. En este sentido, los directores, a través del montaje de una curaduría estarían convirtiéndose en autores, en el sentido dado por Heinich y Pollak. Por eso vincularon esta práctica al montaje; llevar a cabo una curaduría sería ‘editar’ una secuenciación de obras y actividades que ‘tengan sentido’ en una programación y sostengan cierta consistencia en relación a una propuesta previamente definida. Para sus agentes se trata de ‘producir un discurso’, por medio del cual se tejan las obras, articuladas con las mesas redondas y los debates con el público.

Los directores de los festivales consideraron que la curaduría también se efectúa—mediante la formulación de proyectos educativos, la elaboración de estrategias para atraer un mayor número de personas, la creación de públicos. Es precisamente en los últimos cuando la curaduría deja de ser la ‘concepción’ de un tema que hilvana una programación y se convierte en la ‘gestión’ de una política.

Programar

Montar una curaduría es programarla. La programación hace la curaduría y la curaduría se hace en la programación. Programar significa secuenciar en tiempo y espacio las actividades del festival; organizarla según ejes temáticos; combinar los segmentos que componen el evento; escoger los lugares más apropiados para que las acciones se lleven a cabo.

La labor del programador y la del curador se encuentran en la selección de obras que componen el repertorio para un evento o entidad cultural. Siguiendo el ‘modelo francés’, existe la figura de ‘programador’ como cargo asalariado dentro de las instituciones culturales y se encarga ‘programar’ las temporadas de actividades. Dicha función puede ser independiente a la del director e inclusive a la del curador, ya que puede invitar a alguno para determinada exposición. Si hubiera tal diferenciación se daría con mayor frecuencia en los centros culturales y en menor medida en festivales. Y, como modelo y tipo ideal, en la práctica las tres actividades se concentran generalmente en la figura del director.

En los festivales analizados ocurrió que ciertas partes de la programación fueron ‘curadas’ por determinados individuos, a quienes se había solicitado su colaboración. En tales casos la programación quedó en manos del director general y/o artístico que a su vez no dejó pasar nada – *‘não abriu mão’* –, al ‘cuidar’ cada fragmento, ‘custodiar’ cada sección. En este marco, la colaboración en la curaduría de un segmento se encuentra así subsumida a la directriz general del festival.

Si curar y programar es ‘producir un discurso’ y que ‘tenga sentido’, como sostienen sus organizadores, el proceso de programación ocurre por la selección de obras en un conjunto más amplio de posibilidades. Si bien en esa selección pueden hacerse sustituciones de una obra por otra en función de un conjunto de variables, la programación adquiere ‘sentido’ por la contigüidad garantizada por los ejes curaduriales.

En lo que sigue se describirá una edición de la Bienal, mostrando los segmentos que constituyeron la programación, su ‘secuenciación’ por medio de las selecciones, combinaciones y sustituciones producidas. Mediante esta descripción se busca analizar, en primer lugar, la propuesta de la curaduría; en segundo lugar, las maneras en que la curaduría fue llevada a cabo; en tercer lugar, las consecuencias de la realización de estas prácticas.

Remontando la programación de la Bienal

Fueron varias las escenas las se llevaron a cabo durante la Bienal, sucedidas unas tras otras, guiadas por una propuesta de actividades,

siendo una de ellas *De Corpo a Corpo, o Gesto no Tempo* y la otra, *Nas Voltas que a Dança Dá*. Por un lado ideas con respecto a la transmisión de conocimiento, la constitución de un repertorio, la difusión y la formación en danza contemporánea, las que se articularon en algunas obras; y por otro, una política de circulación de la danza en la que participaron artistas de distintos municipios. La descripción general este evento se constituyó de la siguiente forma:

Bienal Internacional de Dança do Ceará – 2011		
Segmentos	Curadores	Características
Mostra Principal	David Linhares Ernesto Gadelha	Espectáculos locales, nacionales, internacionales vinculados al tema curatorial
Nova Cena	Paulo Caldas Ernesto Gadelha	Artistas que están comenzando a lanzar un proyecto de creación, seleccionados a través de convocatoria
Bienal Estação Criança	David Linhares Isabel Botelho	Espacio dedicado para público infanto-juvenil
CirculaDança	Cláudia Pires David Linhares	Artista de Fortaleza presentándose en municipios de Ceará; grupos del interior de Ceará exhibiéndose en Fortaleza; artistas extranjeros mostrándose en Fortaleza y otros municipios
Na Paralela: Pro dia Nascer Feliz	Teatro Das Marias/ Valéria Pinheiro	Programación artística y musical, espacio de sociabilización-diversión
Bons Encontros		Encuentro entre artistas de la danza con aquellos que estaban pasando por Fortaleza, en el Passeio Público, una plaza de la ciudad
Ações de Formação: 1. Coloquio Carne. da.memória. da.carne: Repertórios, subjetividades, corporeidade 2. Residências; oficinas	Ernesto Gadelha Rosa Primo Thereza Rocha (org.)	Mesas redondas articuladas por sesiones de teóricos de la danza y por diálogos con artistas sobre procesos creativos
		Francesco Scavetta; Loïc Touzé, Graça Martins; Carlos Simioni, Andréa Bardawil; Emídio Sanderson (proyectos culturales)

Cuadro nº 1: Curaduría Bienal do Ceará

Fuente: Entrevista con Ernesto Gadelha y Programación de la Bienal Internacional de Dança, 2011.

La programación se compuso, por una parte por la *Mostra Principal*, para la que se escogieron obras vinculadas al tema del coloquio (memoria, repertorio, transmisión de repertorio, cuerpo como memoria); por otra, por *Nova Cena*, en la que se presentaron artistas de Fortaleza considerados ‘maduros’ en sus propuestas coreográficas, elegidos por medio de una convocatoria, a su vez distinguidos en: *Cearenses Seleccionados* y *Nova Cena Especial*. Otro segmento de la programación fue *Bienal Estação Criança*, piezas dirigidas para niños y adolescentes que, según su contexto de presentación podían ser clasificadas como *Nova Cena*. Seleccionándose obras de ese conjunto se compuso otro denominado *CirculaDança*, en el que se incorporaron piezas que no estaban en ninguna de las clasificaciones anteriores. A su vez en el *CirculaDança* se establecieron otras categorías clasificatorias: *Mostra Corpo Arte Movimento*, *Ato Compacto*, *CirculaDança BNB* y *CirculaDança Estação Criança*.

Como se había establecido ese año una colaboración con el *Festival Ponto.CE*, ciertas obras se ordenaron como parte de la muestra de la Bienal quedando las denominaciones *Bienal de Dança/Festival Ponto.Ce* y *Estação Criança/Festival Ponto.Ce*. Asimismo se señaló que la actuación de un grupo en una ciudad formaba parte de *CirculaDança*. Otro espacio de la programación, también resultado de una co-realización, fue el *Palco Bienal/UFC*, en el cual se presentaron obras sugeridas por los organizadores de la Bienal. *Palco Bienal/UFC* estuvo en sintonía con el *Coloquio carne.da.memória.da.carne*, siendo el último concebido como *ação de formação*, principalmente orientado para discutir teóricamente la danza con los participantes. Además del coloquio, las residencias y las oficinas artísticas integraron el segmento de ‘formación’, aunque las últimas estuvieron concebidas para el entrenamiento de los bailarines.

Subsumido al tema curatorial – *De Corpo a Corpo, o Gesto no Tempo* – se organizó el *Ateliê de Remontagem Coreográfica*, que consistió en trabajar la reposición y la transmisión de una obra. Acción que se llevó a cabo unas semanas antes de iniciarse la Bienal, es decir que, lo que se exhibió fue el resultado de un proceso de trabajo, haciéndose uno en Fortaleza con los repertorios de los artistas Paulo Caldas

y Silvia Moura, y otro en Paracuru con la *Escola de Dança*, dirigida por el coreógrafo Flávio Sampaio¹¹, con la que se repuso *So Schnell*, del coreógrafo francés Dominique Bagouet, a cargo de los bailarines Cathérine Legrand y Sylvain Prunenec.

Categorias de la programación	Subcategorías	Otras categorías	Acciones relacionadas
Mostra Principal	Remontaje		Coloquio carne.da.memoria.da.carne CirculaDança Festival Ponto.CE Cearenses seleccionados
Nova Cena	Convocatoria Nova Cena Especial		CirculaDança
	Convocatoria Cearenses Seleccionados		
CirculaDança	CirculaDança	. Mostra Corpo Arte Movimento . Ato Compacto	Coloquio carne.da.memoria.da.carne
	CirculaDança BNB		
	CirculaDança Estação Criança		CirculaDança
Bienal Estação Criança	Bienal Estação Criança – Festival Ponto.CE	CirculaDança	
	Bienal Estação Criança – BNB		
Bienal de Dança	Bienal de Dança – Festival Ponto.CE		
Palco Bienal/UFC			Coloquio carne.da.memoria.da.carne

Cuadro n° 2: Categorías y subcategorías clasificatorias de las obras y distribución de la programación¹².

Fuente: Programación de 8° Bienal Internacional de Dança do Ceará, 2011.

Escapando de los espacios formalizados fue programado *Bons Encontros* que reunía, en una plaza de Fortaleza, a los artistas, los coreógrafos y el público interesado para conversar sobre el tema curatorial y las experiencias de creación. Y, finalmente, *Na Paralela: Pra o Dia Nascer Feliz*, actividad que incluía otros números artísticos que no fueron propuestos por los organizadores de la Bienal, sino por Valeria Pinheiro, responsable del Teatro As Marias, lugar de realización del

segmento. Éste goza la felicidad de su enunciado, en la medida que fue un momento concebido para que las personas se encontraran a divertirse e interactuar.

En estos espacios (mesas redondas, conversaciones con los artistas, reposiciones de obras y escenificación) se discutió acerca de la memoria y el remontaje, mientras se llevaba a cabo una política de circulación en el estado de Ceará. De este modo, la programación de la Bienal se constituyó en torno a dos ejes, remontaje y circulación. Realizándose en su modalidad de festival, combinó palabras y actos; sus participantes experimentaron cada fragmento intensamente, ya que se crearon las condiciones escénicas, para que sintieran y vivieran cada momento de estar en él.

Traer la secuenciación de palabras y actos resulta de vital importancia porque así se ha venido haciendo el festival. Palabras enunciadas en mesas redondas, en *bate papos*, en conversaciones en los *foyers* de los teatros, en las fiestas, con los amigos y conocidos. Esas palabras hacen lo que enuncian, otorgan significados al evento, por lo tanto también se configuran como actos. Proliferación de palabras que decodifican las obras (otros actos), porque éstas parecieran no conseguir por sí mismas producir realidad y por eso precisan de las palabras que las tornen en alguna cosa. La performance festival se hace intercalando ritos verbales con obras, realizando las últimas, en la elección más feliz, aquello que se sostenía en los debates teóricos.

La secuenciación de la programación

Carne.da.memória.da.carne: Repertórios, Subjetividades, Corporeidades fue el nombre dado al coloquio en danza organizado conjuntamente entre los productores de la Bienal y las profesoras de la carrera en danza de la UFC, en el marco del Festival Cultural promovido por la universidad. Se invitaron a teóricos y artistas para discutir y reflexionar en torno a los ejes de memoria, remontaje, memoria hecha cuerpo. Desde diferentes perspectivas se estableció la temporalidad como la materia constitutiva de la danza; lo que se guarda y lo que no; cómo se

lo hace; preocupación que abarcaba aspectos metodológicos en cuanto a la ‘aparición/desaparición’ del gesto danzado en el tiempo; las formas de transmisión de conocimientos; las implicaciones de esas manipulaciones y las consecuencias asumidas en el ‘remontaje’.

La Universidad Federal de Ceará (UFC) entró como co-realizadora en la organización porque ya se había conseguido, en el transcurso de ocho bienales, establecer la carrera en danza y disponer de un cuerpo docente para la formación profesional. El coloquio fue aquel espacio de discusión instituido en los festivales; se singularizó porque los lineamientos teóricos parecían promovidos por la universidad, sin embargo, eran los mismos profesionales que años anteriores habían sido invitados en el papel de provocadores de un pensamiento crítico.

En el programa de la Bienal, el coloquio había sido caracterizado como una *ação de formação* y tendría lugar en los auditorios del rectorado y el campus universitario. La co-realización entre la UFC y la Bienal acentuó aún más el carácter pedagógico que tienen esos encuentros en los festivales. Contó con la presencia del primer grupo de alumnos de la carrera de danza y el público que se iría a congregarse durante la bienal. En el transcurso de los días, los coordinadores llamaban la atención de los estudiantes para que conectaran los enunciados con las obras de la programación que estarían por ver (pues el evento se llevó a cabo tres días antes de la Bienal).

En la fundamentación se detalló:

“O corpo pensado como superfície de inscrição de acontecimentos, a partir de Foucault, nos permite cartografar os indícios de corporeidade/subjetividade simultaneamente formados e formantes de corporeidades/subjetividades. [...] Repertoriar, no caso, pode então ser entendido como cartografar o tempo dos gestos (de dança) no tempo através de três questões que (n)os movem:

- O (não) lugar dos repertórios na dança contemporânea [...] [a] função dos mesmos na formação de corporeidades dançantes.
- O gesto da transmissão e a transmissão do gesto [...]
- De corpo a corpo, o gesto dançado [...]” (Programa 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará 2011:167).

Siguiendo la propuesta del coloquio, la primera conferencista, Isabelle Launay¹³, problematizó la memoria de los gestos, el “movimiento de la memoria de la danza”. En sus indagaciones aparecieron las técnicas y los problemas técnicos en la transmisión de la danza y cómo la danza contemporánea inventa su origen. En este sentido, para la expositora valía la pena preguntarse, “¿existe una ‘tradición’ en danza contemporánea, o se restringe a la danza clásica o popular? En tal caso, ¿cómo funciona esa tradición; qué sería una tradición sin genealogía?”. Los modelos de transmisión de la memoria de la danza a los que se refirió se relacionaron al vínculo ‘cuerpo a cuerpo’; ‘autor – obra’ y, además, sugirió que se observaran los viajes del gesto, las memorias construidas por la migración y las modalidades de cita, las transferencias culturales producidas y los residuos de esos procesos.

Las preocupaciones de la conferencista motivan a reflexionar sobre el papel que juegan los festivales para que esos desplazamientos se produzcan, teniendo consecuencias en la creación artística. Pero también, podrían pensarse esos movimientos como la propia dinámica del flujo del poder sostenido por las colaboraciones entre festivales internacionales, la circulación de ‘inteligencias’ y como los efectos de veridicción¹⁴ que en la discusión se estaba generando. Ya sea por una verdad sobre la memoria de la danza y sobre el saber-hacer colaboraciones, a través de las cuales estarían fluyendo pensadores, artistas, dinero, reputaciones.

Las inquietudes sobre repertorio, remontaje y memoria buscaban distanciarse de los modelos instituidos por el ballet clásico. Sin embargo, no dejaban de remitirse a aquel y aparecía en las discusiones como un paradigma, ya que al estar preocupado por mantener su repertorio fue construyendo una historia de la danza que se hizo en la constante reposición de coreografías. El ballet, argumentó Launay, inventó la posibilidad de una ‘variación’ por medio de la figura del bailarín principal, generándose una ‘economía de la variación’, una pauta por el coreógrafo y otra por el solista, ambas se convirtieron en ‘firmas’. Algunos ejemplos fueron *La muerte del cisne* y la interpretación

de Anna Pavlova¹⁵ y el *Preludio* de *La Siesta de un Fauno* con la música de Debussy y la coreografía de Vaslav Nijinsky (1912).

Sobre esta última, la conferencista dio algunas referencias anecdóticas, como el escándalo que causó el estreno en París, ya que el bailarín se masturbó en la escena final. En 1922, Bronislava Nijinska¹⁶ fue la primera bailarina en hacer el fauno. Y, en 1980, se descubrió una partitura escrita del *Preludio* por Nijinsky, que posteriormente fue transcrita en *Laban notation*¹⁷. El hallazgo del registro coreográfico se enlazó con la trayectoria del artista y la historización de la obra. En el gesto de la escritura se arrebató la coreografía queriéndose recomponer el gesto, restituir el aura del fauno de Nijinsky valiéndose de las fotografías encontradas. Aquello que se trajo a discusión como crítica al modelo del ballet en torno a la firma del bailarín o del coreógrafo creaba en la elección de referencias, una “memoria de la danza contemporánea”, como afirmó Launay, y se inventaba una “tradición de la danza contemporánea”.

En el coloquio sobre la carne de la memoria y memoria de la carne, el ‘tiempo’ hilaba las preocupaciones de los participantes, Sandra Meyer¹⁸ se preguntaba cómo “hacer danzar la memoria”. Concordaba con Rosa Primo¹⁹ que la ‘naturaleza’ de la danza no era el movimiento sino el tiempo. En este marco, propuso estudiar los proyectos de danzas en tanto temporalidades interesadas por ‘procesos productores de movimientos’ y no una ‘historia de la danza’ atenta a los nombres propios.

Otra forma de abordar la memoria fue el recorrido trazado por Beatriz Cerbino²⁰, quien analizó el cuerpo como lugar de memoria a través de la ritualización, el recuerdo y el olvido. Por esto mismo, centró la atención en los vestigios y los trazos que lo conforman y así recomponer una ‘partitura corporal’. Por su parte, Theresa Rocha²¹ utilizó su trabajo artístico para indagar en esas preocupaciones y, a partir de 3 *Mulheres e um café*, mostró cómo en la reinterpretación de *Café Müller*, hacían aparecer con otra bailarina, una tercera persona en la escena: Pina Bausch recontada y reencarnada.

A cada secuencia de conferencista le sucedía un debate con dos artistas dando continuidad a la modalidad ‘conferencia’ y acorde con

la temática general del coloquio. El primer día, después de las presentaciones de Launay y Primo, tomaron la palabra Claudio Bernardo²² y Anne de Mey²³. La bailarina destacó que la cuestión del remontaje, o mejor dicho de ‘mantener un repertorio’, estaba asociado a quienes dispusieron del sustento económico para hacerlo.

Claudio Bernardo habló del trabajo que estaba realizando nuevamente con el Ballet do Teatro Castro Alves (BTCA-Bahía), ya que en otra Bienal había coreografiado para el mismo ensamble. En un día de ensayo, estos bailarines desafiaron al coreógrafo mostrándole fragmentos de aquella composición. Bernardo relató ese acontecimiento por estar ligado con la ‘memoria del cuerpo’ y porque mientras recordaban recomponían secuencias de movimientos en la que todos, ayudados por la palabra y por la propia memoria corporal, podían rehacer escenas, sugiriendo utilizarlas en la coreografía que estaban montando²⁴.

El segundo día se escucharon las apreciaciones de los artistas Paulo Caldas²⁵ y Loïc Touzé²⁶. Paulo Caldas se habló de la obra que se presentaría: *Fragmentos de coreografismos 2*, la que había formado parte del *Ateliê de Remontagem Coreográfica*. En el debate manifestó al público su preocupación con la reposición de sus obras, preocupado tanto con el ‘aquí’ y el ‘ahora’ de la escenificación como con “la política de la escena; la micropolítica de la improvisación”, vinculado a la cinestesia. La política a la que Caldas se refería se asoció a las maneras de ‘estar’ y ‘percibir’ lo que sucede en el espacio, con el contacto con el público.

Para Loïc Touzé la danza creaba “una comunidad internacional” en contextos diferentes. El bailarín intercalaba información de su trayectoria con las cosas que estaban discutiéndose. Al igual que Launay comentó que el ballet sostiene el fantasma del origen y se adopta ese modelo. Siendo bailarín de la Ópera de París escuchó hablar por primera vez de ‘repertorio’. Cuando salió de ese ensamble quiso bailar el *Preludio de la siesta de un Fauno* de Nijinsky, pero encontró dificultad en el aprendizaje de la técnica y en ejecutarla, porque tenía hecho cuerpo el ballet. Su dificultad radicaba en acceder a la experiencia del fauno, aquella de un ‘tiempo físico’, un ‘tiempo sensible de cuando el fauno fue creado’.

Por tratarse del segundo día de coloquio el público estaba impregnado con las discusiones y por lo tanto más participativo. Las preguntas entonces se orientaron en torno al gesto: ¿cómo atraviesa en el tiempo? ¿Cuáles son los vínculos entre gesto y cinestesia? ¿A quién pertenece el gesto y cómo se inscribe en el cuerpo y en el tiempo?

En el último día de articulación entre una mesa teórica y encuentros con artistas, los últimos fueron Pablo Assunção²⁷ y Jérôme Bel²⁸. Muchos artistas (y no necesariamente de la danza) y otros públicos de Ceará participaron de esa sesión y, por el reconocimiento al bailarín francés, se espectacularizó su presencia²⁹. Assunção mostró un video, producto de su investigación filmado en las celebraciones familiares y se refirió a él, como ‘coreografías sociales’, ‘coreografías de parentesco’, destacando una ‘estética del cuerpo en la vida cotidiana’. Bel, por su parte, se refirió a su trayectoria y argumentó que su trabajo con otros artistas se dio porque él no conseguía bailar. Esas colaboraciones lo hicieron reflexionar que en los años noventa, en Francia, todos se preocupaban por lo original y lo auténtico, “hoy, todo el mundo se pregunta por la historia de la danza [...] el repertorio, como hacer vivir la historia en la danza contemporánea”.

Las mesas redondas produjeron efectos de verdad a través de la pedagogía del debate instalando valores estéticos, modos de concebir lo que sea danza contemporánea y también maneras de problematizar cuestiones vinculadas a ésta. La performatividad de los enunciados continuó realizándose en las obras escogidas para la programación, principalmente las de la inauguración. Mientras que a lo largo de los días de la Bienal, el eje curatorial en torno a memoria fue orientándose al otro eje, la circulación. Pues, lo que se afirmaba con esta última era una política de difusión de la danza contemporánea al interior del estado de Ceará.

La inauguración

La inauguración de la Bienal puso en escena e hizo – en tanto rito de institución (Bourdieu 1985) – aquello que había sido discutido en

el coloquio: la memoria. Por un lado, se presentaron dos variaciones del *Preludio de La siesta de un Fauno*, un *video danza* denominado *Prélude à la Mer*, realizado por Thierry de Mey³⁰ y proyectado en el patio-foyer del Teatro José de Alencar, antes que el público entrase a la sala principal. La otra variación del *Preludio* fue hecha por São Paulo Companhia de Dança. A partir de las citas a esta obra por parte de los conferencistas y las variaciones presenciadas en esa inauguración testimoniamos la conversión de Nijinsky en el ícono para repensar ‘remontaje’ e inventar una tradición de la danza contemporánea.

Por otro lado se escenificó la memoria a través de la obra prima *Cédric Andrieux* – de Jérôme Bel, en la que el bailarín mostraba su constitución refiriéndose a las inscripciones de diversas técnicas en su cuerpo, entre ellas, su pasaje por la compañía de Merce Cunningham. La obra fue un meta relato de la danza, en la medida en que el solista mostraba aquello que presentaba. El lenguaje hacía lo que enunciaba, la memoria de las técnicas de danza en su cuerpo se realizaban más por los enunciados que por los movimientos.

Seguidamente a los espectáculos fuimos invitados a otra sala al lanzamiento del libro conmemorativo por los quince años de la Bienal, *Bienal Internacional de Dança – um percurso de intensidades (1997-2011)*. Esa presentación, como toda la inauguración, vino a instituir y reforzar las jerarquías prevalecientes en esa configuración social, unos se afirmaban como autores, críticos y pensadores de la danza (algunos fueron conferencistas en el coloquio o participaron en ese rol en otras bienales), mientras que el público ni siquiera se sintió convocado ya que prefirió directamente trasladarse al jardín para comenzar con la fiesta conmemorativa que reunió a un público mayor al vinculado a la evento de danza.

Las obras

La secuenciación de las actividades en la Bienal se sostuvo por los dos grandes ejes, uno asociado a la memoria y otro a la circulación de artistas en el interior de Ceará. Esa división estableció dos clases

de compañías, las principales y las secundarias, en Fortaleza se presentaron las vistas como más destacadas, por lo tanto a las que todos deseaban asistir. Mientras que en las ciudades cearenses se exhibieron las obras de grupos de Fortaleza y de otros municipios, pero que ya habían circulado por los ‘teatros nobles’³¹ o bien, habían sido clasificadas como *Nova Cena*. Las últimas pudieron ser reclasificadas como piezas infantiles. Las diferencias entre las obras se evidenciaron en los ejes generales del festival y a las posibilidades de acceder a ciertas formaciones que se tradujeron en las potencialidades coreográficas y en las condiciones materiales de producción que irían desde el trabajo técnico, la concepción, el entrenamiento, la escenografía, el desarrollo corporal y el proceso creativo de una obra.

La muestra principal combinó obras vinculadas al tema del coloquio y otras que no tanto. De una totalidad de sesenta y un obras de la programación apenas siete fueron indicadas como memoria y otras seis estuvieron más o menos asociadas a ésta. El resto de obras que compusieron la muestra principal fueron bastantes diversas entre sí, ya sea por las propuestas coreográficas; por las técnicas corporales (butoh, contacto improvisación, ballet, break dance) o por los dispositivos tecnológicos empleados. Compartían ser ‘danza danzada’³², es decir, hubo movimiento continuo entre las secuencias en las coreografías; el uso de temas musicales acompañados con el fluir de los cuerpos de los bailarines.

Las obras que conformaron el segmento *Nova Cena* en su mayoría eran piezas cortas que en otros eventos pudieron ser agrupadas como ‘muestra universitaria’ o ‘muestra de estudiantes’. Éstas a su vez integraron el *Circuladança* constituyendo de esta manera a una política más amplia, al respecto se lee en la programación

“[...] a Bienal de Dança vem cumprindo um papel importante na política de circulação e formação em dança, contribuindo para a profissionalização dos artistas [...] ampliação de plateia ao realizar uma mostra de espetáculos em cada cidade por onde passa, sensibilizando artistas, público e gestores para a existência de outros modos de criação e apresentação de suas obras populares e contemporâneas,

que se veem respeitosamente programadas juntos a trabalhos nacionais e internacionais” (Programa 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará 2011:17).

La circulación como eje curatorial y como proyecto político articuló diversos grupos de cualidades coreográficas y procesos de maduración, combinando compañías que ya circulaban por el país y ambicionaban hacerlo en el exterior y otras que se presentaban en los distintos municipios cearense y aspiraban a llegar a la capital. En ese caso, mientras las obras experimentaban diferentes escenarios, la política se realizaba en la formación de público, profesionalización de artistas y de gestores mediante talleres.

Curar

Cuando mencionamos las distintas formas en que puede concebirse la curaduría sostuvimos que existían tres formas, como: función/profesión; mediación y práctica de gobierno. Sobre este último asunto quisiéramos volver. Se mostró que en el ejercicio de la curaduría se cuida lo que se presenta y a quienes se presenta. Precisamente allí el gobierno tiene lugar, en la medida en que está dirigida a conducir una colectividad, inculcándose los principios organizadores del movimiento tanto por las maneras de pensar/concebir la danza – y en tal sentido las maneras apropiadas de bailar – como por el entrenamiento corporal.

La curaduría supone que se lleve a cabo una política, se la ‘gestione’, estando atentos a cada momento, el paso a paso. La gestión de la política puede estar vinculada al concepto, por esto mismo precisa del espacio de discusión, en el que se escenifica la reflexión y el pensamiento crítico. En esa modulación deviene en una actividad autoral. Y como política se ejerce en los cuerpos, en tanto al público se le enseña, además de danza, los modos apropiados de estar en el festival; a los bailarines se les administra el escenario, las maneras y los lugares de circulación; se crean ‘espacios protegidos’ traducidos en clasificaciones y las formas de estar programados. En la Bienal los espacios

protegidos fueron *Nova Cena* o *Circuladança*. En esas clasificaciones se jerarquizaron las obras respecto de la *Mostra Principal*, en la cual se exhibieron trabajos de artistas consolidados o ‘maduros’, mientras que en los otros segmentos de la programación se preparó al público; por otra parte los programadores y los curadores de otras localidades fueron llamados a ver a jóvenes artistas en proceso de aprendizaje y en la instancia de exploración de sus cualidades creativas. Estos espacios precisaron de ser ‘mirados con otros ojos’, como afirmaron sus curadores, puesto que se encontraron en una relación diferencial en relación a los otros bailarines y coreógrafos.

En este último sentido, la política y el gobierno se realizan en relación al (los/las) artista(s) (jóvenes), en tal caso el cuidado se coloca en posibilitar las condiciones de su éxito, convirtiéndose los curadores/programadores/directores en los responsables de este logro. Al mismo tiempo se torna el motivo de disgustos, ofensas y malentendidos por parte de los artistas cuando el curador/director promete que va a exhibir su trabajo y no lo hace rápidamente. Alegando a la ‘protección’, el curador/director se protege diciendo, por un lado, que está cuidando para que la exhibición ocurra en el mejor momento de su carrera y por otro, según sus argumentaciones, no todo lo que se considera plausible de ser ‘curado’ se lo hace inmediatamente, implicando este proceso un ‘tiempo’, un ‘ritmo’ de la programación, que puede llevar varios años.

Ese ritmo puede estar asociado con los ‘procesos de comunicación cultural’, es decir con la mediación, contextualización de las obras y la preparación del público por medio de talleres formativos; mostrando otras modalidades de movimientos, otras danzas; planificando las interacciones con los asistentes (*bate papos*, mesas redondas, performances al aire libre, instalaciones urbanas, fiestas) y fomentando la reflexividad y el pensamiento en torno a la danza. En este sentido significa que la curaduría, subsumida al trabajo de la dirección general del festival, se desarrolla como una política gubernamental para la danza, prologándose en el tiempo como una acción continuada y localizada.

Estas formas de interpretar la curaduría tanto en su dimensión de cuidado y protección orientada a una colectividad como en la dimensión de la gestión/administración, se albergan en los sentidos de la palabra latina definida en la lengua portuguesa de la siguiente forma:

“Curador [do lat. *curatore*]. 1. Aquele que exerce curadoria, que tem a função de zelar pelos bens e interesses dos que, por si, não o possam fazer (órfãos, loucos, etc.). 2. Membro do Ministério Público que exerce funções específicas na defesa de incapazes ou de certas instituições e pessoas. 3. Pessoa responsável pela organização de determinado acervo de obras de arte.

Curadoria *sf.* Cargo, poder ou função de curador, curatela” (Dicionário Aurélio 2008:281).

Heinich & Pollak (1996) aludieron al pasaje del curador de museo – responsables por un acervo de arte – a la exhibición del curador, tornándose autor; von Bismark (2009) destacó esa transformación y el carácter de mediación que implica tal actividad profesional; los agentes-curadores demostraron esa preocupación por lo que se muestra, cómo se lo muestra y por lo tanto los cuidados subyacentes en la práctica artístico-cultural. ¿Cuántas guardias-cuidados se están ejerciendo en la curaduría y en el trabajo de dirección artística y general de un festival? ¿Cuáles son los riesgos que se corren para que un tercero precise accionar por cuenta de unos considerados ‘incapacitados’; en tal caso con respecto a qué?

Esas formas de aproximarnos a ‘curar’ y ‘programar’ permiten ver que hay ejercicios de poder en el acto de reunión, clasificación y secuenciación de las piezas para tornarlas públicas; al hacer circular determinados artistas; al crear y ampliar mercados de danza o artes de cuerpo dentro y más allá del territorio brasileño; al buscar convocar un público diferente mediante la variación de los segmentos de la programación. En las afirmaciones de los agentes sociales aparece la preocupación por alejarse del lugar de arrogancia que supone la ‘incapacidad’ de los artistas y principalmente del público (puesto que está implícito que la curaduría se dirige a éste). Por eso afirman que no es algo que se ‘va a entregar para un público incompetente, es una propuesta entre otras posibles’.

Además de mostrar la dimensión creativa de la práctica curatorial, la coreografía del montaje de una programación, la posibilidad de que se ‘geste un concepto’, se quiso avanzar en lo que desempeña el festival, cómo deviene en una práctica de gobierno orientada a los artistas en escena y al público. A través de la reiteración del formato festival se condujo la vida de las personas, transmitiéndose las maneras de estar en él, las nociones de danza contemporánea y los modos de hacerlas. Una gubernamentalidad direccionada a la conducta que tuvo como horizonte de posibilidad modificar la opinión y formar produciendo verdad.

En este sentido se trata de una ‘gestión’, una ‘gerencia’, una administración (Souza Lima 2002:16) que enseña a ser artista y a estar en una programación, una pedagogía que está haciéndose en distintos planos. Se ‘gesta’ o ‘concibe’ un bailarín y ‘danza contemporánea’ que, en el caso analizado, se tradujo en términos de ‘memoria, remontaje y circulación’. Curar y programar pueden ser vistos como prácticas que conciben políticas que se proponen conducir las vidas de los artistas por medio del establecimiento de ciertos criterios. Y, como sostiene Souza Lima, se trata de “formas de acción sobre las acciones” (1995:73), en este caso de los productores culturales, los pensadores de la danza y los artistas sobre o hacia los tutelados, los artistas jóvenes, los del interior, los estudiantes de danza, los públicos aún por conquistar, entre los que se encuentran los adolescentes, los niños, los ancianos.

Estar en la programación implica un trabajo pedagógico y de aprendizaje. Por un lado, se enseña a los bailarines la primacía de la intelectualización de la danza, la capacidad de ‘incorporar’ aquellos enunciados del saber filosófico y traducirlos en movimientos. Ese aprendizaje, si fue eficaz en sus interpretaciones, hará que los artistas circulen, y se reproduzcan en los medios ya instituidos e institucionalizados, y que transformen sus ‘improvisaciones’ en ‘obras de arte’, adquieran madurez y formen parte de la muestra principal.

Adquirir madurez, tornarse artistas, implica dominar la improvisación, experimentar en un registro posible, en éste la custodia se efectúa. Curar es ‘mantener el juego de cintura’ propio de la actividad

política y es lo que convierte a los curadores en directores ejecutivos, en mediadores por la contextualización las obras para los públicos y entre administraciones públicas y privadas. Sin embargo, resaltan la coreografía que han compuesto, buscando allí sostener las reputaciones del evento e inventarse a sí mismos.

Notas

¹ Antes fue necesario que el evento se convirtiera en un proyecto cultural para una determinada localidad y por esto sucediera regularmente.

² En torno a la Bienal Internacional de Dança do Ceará (Fortaleza) y el Festival Panorama (Rio de Janeiro), principalmente, se basó mi trabajo de campo (2010-2012) para el doctorado. Lo que aquí se presenta son algunas cuestiones desarrolladas en la tesis, ver Navarro, 2014. Para la formación académica y la investigación se contó con la beca de estudio de CNPq, además de los recursos obtenidos por las convocatorias 'Auxílio à Pesquisa' lanzadas por el PPGAS/MN/UFRJ para esos fines.

³ Bailarín cearense, vivió en San Pablo, Alemania, Costa Rica, habiendo retornado a Fortaleza en 1998. Participa en la curaduría de la Bienal.

⁴ Entrevista a Ernesto Gadelha realizada por Joedilia Leal Fernandes Vieira, para el trabajo final de la carrera de periodismo. La misma se hizo el 17 de mayo de 2010.

⁵ Alambert & Canhête 2004; Cantwell *et alli.* 1981; Greenhalgh 1988; Heinich & Pollak 1996; Julião & Bittencourt 2008; Karp & Lavine 1991; Karp, Kreamer & Lavine 1992; Kuoni 2001; Moulin 2007; Pomian 1987; Thomas 1999; Sousa 2007; Stocking Jr. 1985; Thomas 2002; Tannert & Tischler 2004; Von Bismark 2009; Vieira 2010; Yúdice 2002.

⁶ Una productora cultural que se inscribe como sociedad civil mantiene las características de una organización burocrática. En palabras de Max Weber se daría según algunos principios: "I. áreas de jurisdição fixas e oficiais, ordenadas de acordo com regulamentos, leis ou normas administrativas; atividades regulares; a autoridade de dar ordens delimitadas pelas normas relacionadas com os meios de coerção; realização regular e contínua desses deveres e execução dos direitos correspondentes. [...] II. Princípios de hierarquia dos postos e dos níveis de autoridades, autoridade hierárquica dos cargos [...] não significa que a autoridade 'superior' esteja simplesmente autorizada a se ocupar dos assuntos da autoridade 'inferior'. [...] Uma vez criado e tendo realizado sua tarefa, o cargo tende a continuar existindo e a ser ocupado por outra pessoa. III. A administração de um cargo se baseia em documentos escritos ('os arquivos'), preservados em sua forma original ou em esboço. Há um quadro de funcionários, com seus arquivos de documentos e expedientes, constitui uma 'repartição'. Na empresa privada é chamada de 'escritório'. [...] a burocracia segrega a atividade oficial como algo distinto da esfera da vida privada. IV. A administração burocrática pressupõe um treinamento especializado e completo [...] V. A atividade

exige plena capacidade de trabalho do funcionário, [...] VI. O desempenho do cargo segue regras. O conhecimento dessas regras representa um aprendizado técnico especial. Envolve jurisprudência, ou administração pública ou privada.” (1971:229).

⁷ Calebatch *apud* Shore & Wright (2011:5). También en Souza Lima & Macedo e Castro (2008) se encuentra desarrollado este modelo de la formulación de políticas.

⁸ “A base de todo o trabalho do curador está na construção de um conceito. Se este não está claramente definido ou acaba se perdendo no desenrolar do evento, torna-se espetacularização.” (Vieira 2010:39)

⁹ “Nesse sentido, no que diz respeito as relações de trabalhado dos curadores contemporâneos, as questões mais comentadas e identificada nessa pesquisa tratam sobre a autoridade exercida pelo curador; o método para a seleção de artistas e obras; as parcerias que estabelece; a eleição de temas pelos quais se orientam para pensar a exposição; e o tipo de orientação da exposição na construção de um conceito. A partir daí, percebeu-se que ao construir a ideia da exposição, seu conceito e tema, os curadores apresentavam reflexões nas quais podiam se basear para pensar a arte ou fazer dela um pensamento” (Sousa 2007:37).

¹⁰ Podrían establecerse distanciamientos y aproximaciones con respecto a los estudios compilados en G. Velho y K. Kuschmir (2001) que tematizan este asunto. A diferencia del caso analizado por Hermano Vianna, por ejemplo, la actuación de los directores como mediadores no se produce por el tránsito entre universos socioculturales o entre clases sociales, si lo fuera el acento estaría colocado en los artistas que muchas veces utilizan esas diferencias como recursos para sus propias creaciones. Los análisis de Karina Kuschmir y Adriana Facina de la misma compilación resultan iluminadores, en la medida en que observando para estos directores se nota cuánto sus trayectorias les posibilitaron posicionarse en una trama mayor de redes sociales (nacionales e internacionales) y al mismo tiempo llevar a cabo el tipo de evento que realizan, aunque no siempre tales datos biográficos son convocados, porque omitirlos implica dar ‘objetividad’ al evento.

¹¹ Bailarín cearense, fue integrante del ballet del Theatro Municipal de Rio de Janeiro. En la primera Bienal de Dança do Ceará (1997), motivados por la necesidad de formación en danza, los organizadores del festival y los bailarines locales deciden crear el Colégio de Dança, a través del Instituto Dragão do Mar de Arte y Cultura (Governo do Estado de Ceará) y él fue invitado a coordinar dicho curso profesionalizante.

¹² La clasificación en ‘categorías’ y ‘subcategorías’ fueron aquí elaboradas para diferenciar las denominaciones atribuidas por sus curadores.

¹³ Profesora de Paris 8 e investigadora de la historia de la danza contemporánea, enseña regularmente en el Centre National de Danse Contemporaine de Angers (Programación da 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará 2011: 168).

¹⁴ Michel Foucault (1982) entiende por efectos de veridicción al conjunto de reglas que determinan lo verdadero y lo falso en torno a un saber dado, a propósito de ciertas cosas en un momento particular. La apropiación que hacemos acá se vincula a la verdad que se construye respecto a lo que sea danza contemporánea durante el festival.

¹⁵ Bailarina de ballet rusa (1881- 1931) y del Teatro Mariinski, trabajó con Serguéi Diáguilev antes de crear su propia compañía.

¹⁶ Bronislava Nijinska (1891-1972), hermana de Vaslav Nijinsky, integró diversos ballets rusos y el Teatro Mariinski.

¹⁷ Método de escritura coreográfica y de creación y composición artística a partir de las teorizaciones de Rudolph von Laban (1879-1953).

¹⁸ Doctora en Artes, Comunicación y Semiótica por la PUC/SP; profesora de la carrera de Teatro en la Universidad del Estado de Santa Catarina. (Programa 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará 2011:172).

¹⁹ Bailarina, licenciada en comunicación social, magister y doctora en sociología. Profesora en la carrera de danza de la UFC, fue una de las protagonistas en la gestión e implementación del mismo.

²⁰ Profesora de la Universidad Federal Fluminense. Graduada en danza, por la UniverCidade/RJ, magister en Comunicación y Semiótica (PUC/SP) y doctora en Historia/UFF. (Programa 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará 2011:170).

²¹ Para esa conferencia estaba previsto la participación de Astrid Taske de Toledo. En su lugar se presentó Thereza Rocha, doctora en Artes Escénicas por la Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro; magister en Comunicación y Cultura (UFRJ); graduada en Comunicación Social/Cine (UFF). Profesora de la UFC y co-organizadora del coloquio. (<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4188142E4>; acceso en 28/11/2015).

²² Bailarín cearense residente en Bélgica. El recuerdo que circulaba en esa bienal era que Bernardo en la primera edición creó y presentó *Iracema*, basado en la novela de José de Alencar. Los directores le sugirieron que 'remontase' la obra, porque esa figura se había convertido en el ícono de Ceará, fortaleciéndose con la preparación de la ciudad para ser anfitriona del mundial de fútbol en junio de 2014.

²³ Artista belga, colaboradora en la creación e interpretación de las obras de Anne Teresa de Keersmaecker – (creadora y directora de la compañía Rosas). (Programa 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará 2011: 69).

²⁴ *Essa Tempestade* fue la obra que estaban elaborando para esa Bienal.

²⁵ Director y coreógrafo de la compañía Stacatto. Director artístico de *Dança em foco* – Festival Internacional de Vídeo & Dança y profesor de la carrera de Danza de la UFC. (Programación de la 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará 2011:171).

²⁶ Artista y coreógrafo francés.

²⁷ Artista cearense y profesor del curso de Danza de la UFC (Programa 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará 2011:173).

²⁸ Coreógrafo y bailarín francés. (Programa 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará 2011:173). El Centro de Arte George Pompidou realizó, entre 2011-2012, una retrospectiva de arte y danza del siglo XX llamada *Danser sa vie*, terminando el trayecto en Jérôme Bel.

²⁹ Llegando a su apoteosis cuando nadie dejó de asistir su obra en la velada inaugural. En el coloquio el coreógrafo humilló públicamente a un participante, confirmando el rumor de ser una persona arrogante, aunque muchos artistas desean o se vanaglorian de trabajar con él porque les otorga prestigio.

³⁰ Compositor musical y cineasta belga. La coreografía del video-danza presentado fue hecha por Anne Teresa de Keersmaecker. El trabajo creativo entre De Mey y Keersmaecker se realiza de manera conjunta hace algunos años.

³¹ Se denomina así a aquellos teatros que forman parte, en general, de los teatros oficiales y se caracterizan por ser majestuosos en su arquitectura y por llevar el nombre de un prócer vinculado a la cultura.

³² Afirmación o queja de uno de los curadores, ya que en otros años prevaleció la performance como género artístico.

Referencias

- ALAMBERT, F. & CANHÊTE, P. L. 2004. *As Bienais de São Paulo da era do museu à eras dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo.
- BOURDIEU, Pierre. 1985. *Qué Significa Hablar*. Madrid: Ed. Akal.
- CANTWELL, A.-M., GRIFFIN, J. B. & ROTHSCILD, N. A. (eds). 1981. *The Research Potential of Anthropological Museum Collections*. New York: The New York Academy of Sciences.
- DICIONÁRIO. 2004. *Mini Aurélio*. Curitiba: Editora Positivo.
- FOUCAULT, M. 1982. "Mesa Redonda del 20 de Mayo de 1978". In FOUCAULT, M. (ed.): *La Imposible Prisión: debates con Michel Foucault*, pp.55-79. Barcelona: Editorial Anagrama.
- GREENHALGH, Peter. 1988. *Ephemeral Vistas. The expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press.
- HEINICH, N. & POLLAK, M. 1996. "From museum curator to exhibition *auteur*. Inventing a singular position". In GREENBERG, R., FERGURSON, B. & NAIRNE, S. (eds.): *Thinking About Exhibition*, pp.166-179. London/NY: Routledge.
- JULIÃO, L. & BITTENCOURT, J. N. (eds.). 2008. *Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições e ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Superintendência de Museus.
- KARP, I. & LAVINE, S. D. (eds.). 1991. *Exhibiting Cultures. The poetics and politics of display*. Washington/London: Smithsonian Institution Press.
- KARP, I., KREAMER, C. M. & LAVINE, S. D. (eds.). 1992. *Museums and Communities. The politics of public culture*. Washington/London: Smithsonian Institution Press.
- KUONI, Carin (ed.). 2001. *Words of Wisdom – A curator's Vade Mecum on Contemporary Art*. New York: Independent Curators International (ICI).
- MOULIN, Raymonde. 2007. *O Mercado de Arte. Mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk.
- NAVALLO, Laura B. 2014. *Estar na dança contemporânea. Fazer festivais, dançarinos e público, Brasil, século XXI*. Tesis de Doctorado. Rio de Janeiro: UFRJ.
- POMIAN, Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris: Gallimard.
- PROGRAMA 8º Bienal Internacional de Dança do Ceará. 2011.
- SHORE, C. & WRIGHT, S. 2011. "Introduction. Conceptualizing Policy: Technologies of Governance and the Politics of Visibility". In SHORE C., WRIGHT, S. & PERÒ, D. (eds.): *Policy Worlds: Anthropology and the Analysis of Contemporary Power*, pp.1-25. New York-Oxford: Berghahn Books.

- SOUSA, Cínara B. 2007. *Curadoria em galerias virtuais: para uma exposição fotográfica*. Tesis de Magister. Brasília: UnB.
- SOUZA LIMA, Antonio C. 1995. *Um Grande Cerco da Paz: poder tutelar, indianidade e formação de Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (ed.). 2002. *Gestar e Gerir. Estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil*. Rio de Janeiro: Rumele Dumará.
- SOUZA LIMA, A. C. & CASTRO J. P. 2008. "Política(s) Pública(s)". In PINHO, O. & SAN-SONE, L. (eds.): *Raça: Perspectivas Antropológicas*, pp.141-193. Salvador: EDUFBA.
- STOCKING JR., G. (ed.). 1985. *Objects and Others. Essays on museums and material culture*. Madison: The University of Winsconsin Press.
- TANNERT, C. & TISCHLER, U. (eds.). 2004. *Men in black. Handbook of curatorial practice*. Frankfurt am Main: Revolve- Archiv für Aktuelle Kunst.
- THOMAS, Catherine (ed.). 2002. *The Edge of Everything. Reflections on Curatorial Practice*. Canada: The Banff Centre.
- VELHO, G. & KUSCHNIR, K. (eds.). 2001. *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- VIEIRA, Joedília L. 2010. *A curadoria de eventos culturais: Um estudo de caso da Bienal Internacional de Dança do Ceará*. Trabajo de Finalización de Carrera. Fortaleza: UFC.
- VON BISMARCK, Beatrice. 2009. "Curating". In BUTING, H. (ed.): *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo*, pp.90- 93. Madrid: Abada.
- WEBER, Max. 1971. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- YÚDICE, George. 2002. *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Resumo: Neste ensaio nos propomos a refletir sobre as práticas da curadoria, isto é, sobre direção geral e artística de um festival de dança contemporânea. Essas práticas implicam a divisão de funções no interior de uma produtora cultural ou dentre os organizadores do evento; gestar e gerir um tema curatorial que se organiza em uma programação; planejar e desenvolver de uma política para a dança e para o público. As atividades que constituem a curadoria e a direção produzem efeitos de verdade sobre o que seja dança contemporânea e práticas de governo orientadas aos públicos e os dançarinos, pois realizam-se ações específicas que terminam conduzindo os comportamentos dos indivíduos e instalando determinados valores. Analisar-se-ão essas questões mediante uma etnografia de uma edição da Bienal Internacional de Dança do Ceará (2011).

Palavras-chave: Curadoria; Administração; Gestão; Práticas de Governo; Políticas Culturais.

Recebido em novembro de 2015

Aprovado em janeiro de 2016